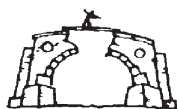


# IL PONTE

*Rivista di politica economia e cultura fondata da Piero Calamandrei*

*Anno LXXV n. 5*



*settembre-ottobre 2019*

## *AGENDA POLITICA*

- 3 GIANCARLO SCARPARI, *Il trasformismo oggi*  
7 LANFRANCO BINNI, *Orientarsi, dal basso*  
14 TOMASO MONTANARI, *Una destra democratica?*  
17 VALERIA TURRA, *Underground*  
24 GIULIANO E PIERGIOVANNI PELFER, *Così è (anche) se (non) vi pare. Cronaca di una crisi pirandelliana*  
27 MARIO MONFORTE, *Dal passo avanti alla frana all'indietro. E ora che fare?*  
34 GIANCARLO SCARPARI, *La crisi del Csm*  
41 DANIEL MONNI, *Le ore d'aria: ombre rieducative in una caverna securitaria*  
54 STEFANO M. LANZA E ANDRZEJ PUKSZTO, *Polonia, la tigre nel cortile di casa*

## *AGENDA ECONOMICA*

- 59 BRUNO JOSSA, *La storia ha una direzione?*  
65 NICOLÒ BUGIARDINI, *Pollock e l'automazione. Tra teoria critica e prospettive contemporanee*

MEMORIA COME DOMANI

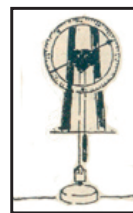
- 69 MICHELE PAOLINI, *Sentire il prossimo politicamente. Nota su Gianfranco Contini capitiniano*  
78 *Intervista a Norberto Bobbio sul liberalsocialismo*, a cura di FRANCO LIVORSI  
88 GIUSEPPE PATELLA, *Una filosofia dell'intermedio. Mario Perniola, in memoriam*  
94 MASSIMO JASONNI, *In memoria di Giacomo Becattini: competizione e corruzione nello sport*

SGUARDI

- 97 THEA RIMINI, *«Lotta con l'angelo» di Curzio Malaparte: analisi di un film mai girato*  
110 CARLOTTA VIGNALI, *L'abuso di potere: «Sulla mia pelle», di Alessio Cremonini*  
114 MARIO PEZZELLA, *Un Ulisse di poco valore. Note sul «Disprezzo» di Jean Luc Godard*

IMBARCO IMMEDIATO

- 123 LUCA LENZINI, *Il baule di Sto*  
132 MARIO PEZZELLA, *La poesia di Francesco Nappo e il popolo illetterato di Napoli*  
146 ALESSANDRO AGOSTINELLI E JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO, *Umberto Eco e il giornalismo: da «L'Espresso» a «Numero zero»*  
161 GIANCARLO MICHELI, *Castello di Duino, una porta della poesia*



«LOTTA CON L'ANGELO» DI CURZIO MALAPARTE:  
ANALISI DI UN FILM MAI GIRATO

All'inizio degli anni cinquanta, Curzio Malaparte, scrittore barocco e febbrile, sempre attratto dalle potenzialità espressive offerte dai nuovi linguaggi, è tentato dall'avventura cinematografica. Nel 1950 gira il suo unico film, *Il Cristo proibito*, che apparirà sugli schermi nel 1951. Film visionario e difficilmente incasellabile nella temperie neorealista del dopoguerra, *Il Cristo proibito* viene selezionato per il Festival di Cannes insieme a *Miracolo a Milano* di De Sica, *Il cammino della speranza* di Germi e *Napoli milionaria* di De Filippo e viene presentato nello stesso anno al Festival di Berlino dove riceve un premio speciale<sup>1</sup>.

L'esperienza cinematografica entusiasma Malaparte che, dopo *Il Cristo proibito*, scrive diverse sceneggiature e diversi soggetti per film che però, per diversi motivi (dalla mancanza di produttori alla volubilità del carattere dello scrittore), non verranno mai realizzati. Di uno di questi progetti, *Lotta con l'angelo*, è stata pubblicata, alla fine degli anni novanta, la sceneggiatura nella puntuale edizione di Luigi Martellini<sup>2</sup>.

Prima però di affrontare l'analisi di *Lotta con l'angelo*, è importante sottolineare come la presenza del cinema si rintracci già fra le pagine delle opere narrative di Malaparte, come rivendica lo scrittore stesso: «[...] il mio modo di narrare, anche letterariamente, è proprio per immagini. È un raccontar per sequenze, e non per nulla la critica americana ha detto che sono l'Hemingway europeo»<sup>3</sup>. Tra le sue opere, *Kaputt* risulta quella più "cinematografica": «Lo spirito, l'accento di questo racconto, è quello stesso dei miei

<sup>1</sup> Per un'analisi de *Il Cristo proibito* si permetta il rimando ai miei saggi «*Il Cristo proibito*» di Curzio Malaparte. *Un'esperienza cinematografica non occasionale*, «Rivista di letteratura teatrale», n. 10, 2017, pp. 97-112 e *Curzio Malaparte, tra scrittura e regia* in Denis Brotto-Attilio Motta (a cura di), *Interferenze*, Padova, Marsilio 2019.

<sup>2</sup> Curzio Malaparte, *Lotta con l'angelo*, a cura di Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, p. 51. I rimandi a questa sceneggiatura verranno dati direttamente a testo indicando il numero di pagina.

<sup>3</sup> Curzio Malaparte, *Appunti per un'intervista*, in *Curzio Malaparte e il cinema*, «Notiziario del Museo Nazionale del Cinema», 1967, p. 6.

ultimi libri, che hanno già una cadenza e un taglio cinematografici, come la critica straniera ha già osservato, specie a proposito di *Kaputt*<sup>4</sup>.

Senza voler ripetere qui riflessioni formulate in altra sede, bastino i seguenti esempi per provare come la tecnica cinematografica venga spesso trasferita sulla pagina. C'è per esempio un momento in *Kaputt*, in cui l'ufficiale italiano siede alla tavola del Re tedesco di Polonia, nella reggia polacca del Wawel di Cracovia e rivolge così lo sguardo agli altri commensali: «[...] lascio errare il mio sguardo sui commensali, indugiandomi sul viso sorridente di Frau Wächter, sulle bianche braccia di Frau Gassner, sulla fronte rossa e sudata del capo del Protocollo del *Generalgouvernement*, Keith, che parlava di cacce al cinghiale nelle foreste di Lublino, [...]»<sup>5</sup>. Il movimento dello sguardo risillaba quello della panoramica.

O ancora, sempre in *Kaputt*, il momento del ricordo muove da una percezione visiva ed è introdotto da una lunga parentesi che cinematograficamente si sarebbe potuta tradurre in una dissolvenza incrociata:

Quel paesaggio, per me antico e familiare, mi risorgeva *davanti agli occhi*, dopo più di venti anni, con la stanca immediatezza di una vecchia fotografia sbiadita: e dal lontano orizzonte del 1919 e del 1920, i giorni e le notti di Varsavia tornavano alla mia memoria con gli aspetti e i sentimenti di allora.

(Dalle quiete stanze, odorose d'incenso, di cera, e di wodka, della piccola casa nel vicolo che si apre in fondo alla Piazza del Teatro, dove abitava, con le sue nipoti, la Chanoinesse Walewska, si udivan le campane delle cento chiese della Stare Miasto squillare nell'aria gelida e pura della notte d'inverno: [...])<sup>6</sup>.

### *La galleria dei personaggi*

*Lotta con l'angelo* trae ispirazione da un fatto di cronaca nera: a Busto Arsizio nel 1951 il corpo senza vita di una domestica viene ritrovato nella cantina del palazzo in cui la donna lavorava. Dopo diverse indagini, si scopre che l'assassino è un anziano signore che abita nell'immobile. Nel progetto cinematografico di Malaparte la vicenda si trasferisce a Pisa, nel secondo dopoguerra, come evidenziano i titoli dei giornali urlati dallo strillone Pasqualino all'inizio della sceneggiatura: «La voce di Pasqualino (f.c.): Il Tirreno! La Nazione! L'Unità. La risposta di De Gasperi a Palmiro Togliatti! [...] La guerra in Corea! [...]» (p. 39). Un commendatore sessantacinquenne è interessato a una giovane domestica, Giuliana, e quando la donna gli chiede aiuto per il fidanzato, lui, temendo di perderla, la rapisce rinchiudendola in un appartamento del palazzo. Il giovane Pasqualino, amico di Giuliana,

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2009, p. 90, corsivo nel testo.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 161, corsivo mio.

capisce che il Vecchio nasconde qualcosa e cerca di coglierlo in fragranza, ma invano. Il finale si svolge in cima alla Torre di Pisa: il Vecchio ha portato Giuliana sul parapetto per spingerla giù, ma sarà lui a cadere.

Dalla tematica senza dubbio meno complessa rispetto a *Il Cristo proibito*, tutto incentrato sull'impossibilità del sacrificio nel dopoguerra, *Lotta con l'angelo* si sarebbe rivolto a un pubblico più vasto. Del film abbiamo notizia attraverso due copertine di «Epoca» riportate da Martellini nell'edizione della sceneggiatura da lui curata. Nella prima, datata 23 agosto 1952, compariva il volto di una donna accompagnato da un trafiletto:

Farà l'angelo in un film di Malaparte. Bianca Maria Fabbri, una giovane milanese, è stata scelta da Curzio Malaparte come protagonista del suo prossimo film dal titolo *Angelo perduto* che si girerà a Pisa nel prossimo settembre. Con questo film Malaparte affronta per la seconda volta la regia dopo i successi internazionali ottenuti dal suo *Cristo proibito*<sup>7</sup>.

Ma la foto, in realtà, era quella di Janet Leight, e nel numero della settimana successiva l'annuncio era corretto, con una nota d'ironia:

Questa è veramente Bianca Maria Fabbri. Deve rappresentare un angelo in un prossimo film di Curzio Malaparte che sarà girato nel mese di settembre a Pisa. Contro l'angelo si è accanito il diavolo, che ci ha messo la coda, cambiando – nello scorso numero – la foto della nuova attrice con quella di Janet Leight<sup>8</sup>.

Per il ruolo di Giuliana, Malaparte aveva infatti pensato alla sua compagna d'allora, Biancamaria Fabbri, che poi però, in modo del tutto inaspettato, non vedrà confermata la sua partecipazione, come la stessa attrice racconta nell'autobiografia *Schiava di Malaparte*<sup>9</sup>. Non sarà solo l'ingaggio della Fabbri a saltare, ma tutto il film, nonostante i produttori fossero pronti a finanziarlo. Forse, come ipotizza Serra, «l'inspiration n'était pas au rendez-vous?<sup>10</sup>»: e Malaparte preferirà riprendere il ruolo di reporter.

Dall'esame della sceneggiatura emerge come l'intreccio di *Lotta con l'angelo* sia in fin dei conti abbastanza prevedibile nei suoi sviluppi. Da una parte, mostra diverse tangenze con il neorealismo rosa, popolare e *larmoyante*<sup>11</sup>, dall'altra – aspetto più interessante – con il noir, genere da cui riprende l'idea di un tempo circolare, che gira a vuoto, perché tutto s'inscrive nel segno di una fatalità implacabile. La parte più notevole della sceneggiatura

<sup>7</sup> Luigi Martellini, *Appendice*, in Malaparte, *Lotta con l'angelo* cit., p. 200.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Biancamaria Fabbri, *Schiava di Malaparte*, Roma, Edicoop, 1980.

<sup>10</sup> Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 479.

<sup>11</sup> A questo proposito Martellini cita il successivo *L'angelo bianco* (1955) di Raffaello Matarazzo con Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson. Cfr. Luigi Martellini, *Il segreto, la follia, un fantasma*, in Malaparte, *Lotta con l'angelo* cit., p. 22n.

è rappresentata dai personaggi, grazie a quella «stupefacente capacità [...] di creare ritratti memorabili» che a Malaparte viene riconosciuta da Pinotti, artefice per Adelphi della riscoperta dell'autore nel primo decennio degli anni duemila<sup>12</sup>. Su tutti si staglia il Vecchio, per la psicologia del quale Malaparte scolorisce i confini etici tra bene e male. È lui, per riprendere la classificazione proposta da Enrico Testa, *l'unico eroe, mentre gli altri sono figuranti*<sup>13</sup>. La stessa Giuliana è una creatura monocorde: innocente, pura, onesta dall'inizio alla fine del film. Tale è la differenza di statura tra i due personaggi che, nel titolo della sceneggiatura, saremmo tentati di insistere sulla parola "lotta" (a combattere è il Vecchio) che non su quella di "angelo"<sup>14</sup>.

A riprova della complessità della psicologia del Vecchio, non confinabile nell'etichetta del semplice eroe del male, all'inizio lo vediamo intervenire in difesa di una prostituta, figura ricorrente nel cinema del dopoguerra. In un vicolo, un giovane si avventa contro la donna e il Vecchio, sopraggiungendo, riesce a impedire il pestaggio. Quando scopre che la prostituta è una vedova di guerra che vende il suo corpo perché ha una bambina da mantenere (motivo che verrà poi sviluppato nella pièce *Anche le donne hanno perso la guerra*), avverte un forte senso di colpa, un rimorso che nasce dalla consapevolezza dell'ingiustizia sociale. Ne parla – in modo forse un po' populista – con il medico che ha chiamato in soccorso della prostituta in preda alle crisi epilettiche:

IL VECCHIO (al medico, a voce bassa, come se gli confidasse un segreto) È colpa nostra, se questa sciagurata...

MEDICO Colpa nostra?

IL VECCHIO Voglio dire di tutti noi, che viviamo ricchi e tranquilli.

MEDICO: Io non sono né ricco né tranquillo (p. 51).

Nelle didascalie riservate alla descrizione del carattere del Vecchio, le parole "dignità" e "rispettabilità" registrano un certo numero di occorrenze: «Il Vecchio si volta, e, rigido, impettito, il viso ancora sconvolto, ma nel quale già torna ad affiorare la maschera severa, impassibile, della dignità» (p. 87), «si erge, minaccioso, in tutta la sua imponenza, e in tutta la sua rispettabilità» (p. 113).

A Malaparte poi preme sottolineare come nell'interesse del Vecchio per Giuliana non ci sia traccia di lubricità: «Le nudità di Giuliana non appaiono che in qualche particolare, una gamba, un braccio, una spalla, e sempre per

<sup>12</sup> Giorgio Pinotti in *Allarmante e perturbante dentro la grande tradizione letteraria italiana*, intervista di Beatrice Manetti, «L'Indice dei Libri del Mese», n. 11, 2017.

<sup>13</sup> Enrico Testa, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>14</sup> Per la scelta del titolo Serra ricorda giustamente il *Combat avec l'ange di Giradoux* apparso nel '34 da Grasset (editore anche di Malaparte) e *La lutte avec l'ange* di Malraux, pubblicato a Losanna e poi subito ritirato, quasi Malaparte volesse gareggiare (e superare) i suoi modelli. Cfr. Serra, *Malaparte* cit., p. 478.

un istante appena, in maniera che la scena non abbia nulla di lubrico. E ciò non soltanto per rispetto al pudore degli spettatori, ma per ben marcare l'assoluta assenza di lubricità nei gesti del Vecchio, e nelle sue intenzioni» (p. 105). Al di là delle intenzioni dell'autore, è indubbio però che una certa carica erotica serpeggi nel film<sup>15</sup>, anche se repressa. Ne è un esempio la sequenza della rosa:

Dall'altra parte della vetrata pende dall'alto il ramo di un rosaio, in fondo al quale dondola una magnifica rosa. La rosa accarezza lievemente il vetro, proprio all'altezza della fronte di Giuliana. La ragazza, cantando, accosta il viso al cristallo, quasi volesse, con la guancia sentire il tepore vellutato della rosa.

E intanto si drizza sulla punta dei piedi, premendo il seno, il ventre, le braccia aperte, con la liscia superficie del vetro, per tentar di raggiungere con le labbra, attraverso il cristallo, la rosa. [...] Finalmente Giuliana raggiunge con le labbra il punto dove la rosa tocca il vetro, e bacia a lungo la rosa, a occhi chiusi, cantando (p. 59).

Il canto verrà interrotto dal Vecchio che rimprovera Giuliana per il suo comportamento sconveniente.

Se nei gesti del Vecchio non c'è traccia di «lubricità», che cosa allora lo spinge verso Giuliana? Solitudine, smania di possesso? Forse si tratta di un tormento dell'immaginario, il fantasma della donna amata un tempo, Anna, che poi l'ha lasciato, una prigioniera mentale da cui non riesce a evadere (aspetto, ancora una volta, tipico del noir). Non a caso, lo sguardo che rivolge a Luciana è «da allucinato» (p. 82) e i suoi occhi, una volta rinchiusa la donna nel suo appartamento, saranno «fissi nel vuoto» (p. 93), a sottolineare il progressivo trascolorare della cronaca in allucinazione.

A fare da contraltare alla figura del Vecchio, è Giuliana, una figlia del popolo, ingenua e innocente. L'estrazione sociale non è senza rilievo, se pensiamo all'attenzione costante rivolta da Malaparte al popolo, sin dai tempi dei fanti di *Viva Caporetto!*. Anche nel suo film precedente, *Il Cristo proibito*, tutti i personaggi appartenevano a una classe sociale bassa, ma in *Lotta con l'angelo* c'è un'alterità: il Vecchio appartiene a un altro cetto. L'opposizione

<sup>15</sup> Anche in *Il Cristo proibito* si rintraccia una componente di erotismo, per esempio durante la cerimonia della benedizione delle *gambe* dei pigiatori e delle pigiatrici d'uva, in cui «le carni nude e lisce balenano nel gioco dell'ombra e della luce» e la folla urla: «Chiudi gli occhi, frate! Fuori le gambe, ragazze! Più su! Più su! Chiudi gli occhi, frate! Chiudi gli occhi! Chiudi gli occhi!» (Curzio Malaparte, *Il Cristo proibito*, a cura di Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 171). Ebbene, il dettaglio erotico delle gambe ritorna anche in *La lotta con l'angelo*, anche se il contesto è significativamente cambiato. Non più una cantina gremita da contadini – segno di un afflato di comunità – ma una domestica, Giuliana, che pulisce la vetrata del pianerottolo del palazzo dove lavora: «La ragazza si è infilata i lembi della sottana nella cintura, in modo che le gambe, viste di sotto in su, appaiono nude fin sopra il ginocchio. [...] Il Vecchio fissa le gambe della ragazza; poi con gesto lento e severo, abbassa i lembi della sottana, in modo da coprire le gambe di Giuliana» (p. 58).



tra il Vecchio, da una parte, e Giuliana e il suo amico strillone, dall'altra, assume allora i contorni di un'embrionale lotta di classe. Non a caso, negli scambi dialogici tra Giuliana e l'amico Pasqualino emerge proprio questo senso di appartenenza. Ecco il momento in cui la ragazza avvicina goffamente alla bocca la sigaretta portale dallo strillone:

«GIULIANA: Se mi vedesse la padrona! Lo sai che non vuole che fumi.  
PASQUALINO: O che soltanto le padrone hanno il diritto di fumare, in Italia?»  
(p. 44).

Provenienti da classi sociali differenti, i due personaggi principali di *Lotta con l'angelo* sono modellati su celebri figure letterarie: Lucia e l'Innominato de *I promessi sposi*. La tangenza è stata già notata da Martellini, ma merita sicuramente di essere approfondita.

Come l'Innominato, l'anziano commendatore non ha nome, è semplicemente «il Vecchio» e lo scambio con Giuliana dopo averla rinchiusa nell'appartamento ricorda quello tra l'Innominato e Lucia fatta prigioniera:

GIULIANA: Oh mi lasci andar via di qui!...la supplico...non dirò...nulla a nessuno...[...]

[...] non mi faccia del male!...abbia pietà di me... (p. 103).

Non è per me, che io le chiedo di accostarsi alla Madonna...ma per lei...per salvare lei... (p. 125)

«Oh no! Vedo che lei ha buon cuore, e che sente pietà di questa povera creatura. Se lei volesse, potrebbe farmi paura piú di tutti gli altri, potrebbe farmi morire; e in vece mi ha... un po' allargato il cuore. Dio gliene renderà merito. Compisca l'opera di misericordia: mi liberi, *mi liberi*»<sup>16</sup>.

Al pari di Lucia, Giuliana è piú forte del Vecchio, perché ha grande fede e dalla sua controparte manzoniana sembra aver ereditato quella «modestia un po' guerresca delle foresi».

Anche nel Vecchio, come nell'Innominato, le parole di Giuliana innescano la miccia della crisi di coscienza. Turbato dalle parole della donna che lo supplica di entrare in chiesa, il Vecchio si accascia davanti alla porta di una chiesetta di campagna e verso la fine della vicenda entrerà nel Battistero di Pisa con Pasqualino. Qui, come avviene per l'Innominato nel suo palazzo, sente una voce, la voce di Dio: «No...non è la voce di Giuliana...è un'altra voce...» (p. 140).

L'epilogo segna la conversione del Vecchio. Dapprima, nella stanza-prigione dell'appartamento, il Vecchio confessa a Giuliana: «Oggi è la prima volta che mi sono sentito colpevole verso di te» (p. 144); e il momento è

<sup>16</sup> Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura e con un saggio introduttivo di Salvatore Silvano Nigro, collaborazione di Ermanno Paccagnini per *La storia della colonna infame*, Milano, Mondadori, 2006.



sottolineato, ancora manzonianamente, dal «sole» che «inonda la stanza, batte sulle coltri del letto» (p. 145), come all'indomani della notte dell'Innominato. Poi, in cima alla Torre di Pisa, assistiamo al completarsi della conversione, tra i rintocchi delle campane: «Il Vecchio si butta in ginocchio, coprendosi il viso con le mani.

(Rintocco della campana) | IL VECCHIO: Dio, abbi pietà di me...perdonami... non mi abbandonare!...» (p. 173).

Attorno all'anziano commendatore e a Giuliana ruota una girandola di altri personaggi. Particolarmente interessante, piú eroe che figurante, è Pasqualino, il ragazzino strillone, buono e ingenuo, che sembra prelevato dai film neorealisti. Pasqualino è un orfano di guerra, il padre «è sepolto lontano, in Africa» (p. 68), mentre la madre è sepolta «sotto una montagna di macerie, laggiú, vicino alla stazione» (*ibidem*). Prostitute e orfani: in *Lotta con l'angelo* emerge, come già ne *Il Cristo proibito*, la triste realtà del dopoguerra.

Se c'è invece un personaggio innegabilmente negativo, esso è costituito dalla famiglia Baldi, ritratto della borghesia pasciuta e volgare. I signori Baldi vorrebbero far sposare la giovane figlia, Irene, con il Commendatore, incuranti della grande differenza d'età. Anche per il personaggio di Irene, che accoglie maliziosa il Commendatore nel suo salotto, Malaparte ha forse avuto in mente un modello letterario, la Carla de *Gli indifferenti*:

Irene è una signorina di buona famiglia, di diciannove anni, di media statura, ben fatta, dal viso pigro e insieme capriccioso, dagli occhi languidi, pieni di quel particolare languore che, in molte ragazze d'oggi, è una subdola forma di malizia. (p. 77) [...] Irene si mette ad aggiustarsi la gonna sulle ginocchia in modo falsamente pudico (p. 79)

Al di là dell'allusione piú o meno voluta a Moravia, è indubbio che attraverso i Baldi Malaparte schizzi un ritratto caustico della borghesia del tempo.

### *Il lavoro sullo spazio*

In *Lotta con l'angelo* personaggi sono anche i luoghi. Soprattutto uno, la Torre di Pisa, che inaugura e chiude la sceneggiatura. Si tratta di un edificio a un tempo reale e metafisico, avatar della torre babelica, simbolo della cupidigia umana. Questa è la descrizione del Campo dei Miracoli nella luce del mattino, che dà un saggio della sapienza stilistica di Malaparte, attenta a ogni dettaglio:

La sommità della Torre di Pisa vista di sotto in su, ma senza una precisa volontà di deformazione: vista, cioè, come la vedrebbe, dagli scalini dell'abside del Duomo, presso la colonna che sorregge l'urna greca, un uomo che sollevasse il viso e, girandole lentamente intorno, aumentasse ad ogni passo la distanza che lo separa dalla base della Torre, in modo che la Torre stessa a poco a poco emergesse davanti agli occhi con moto uniforme di vite (p. 39).

Benché Malaparte avverta che le riprese debbano essere effettuate «senza una precisa volontà di deformazione», quel «moto uniforme di vite» altera già la percezione naturale dell'edificio, aspetto che si accorda con il clima via via piú allucinato della vicenda. In una perfetta costruzione circolare, che ribadisce il significato simbolico della Torre, il film avrebbe dovuto congedarsi con questa immagine: «La Torre, come nel numero 700, vista dal mezzo della piazza. L'autoambulanza che si allontana velocemente, la folla che la segue per un pezzo di corsa, in una grande confusione. Le luci delle fotoelettriche si spengono ad una ad una, la Torre a poco a poco si oscura» (p. 178).

C'è, in tutto il film, un avvicinarsi di spazi chiusi (l'appartamento-prigione, l'appartamento povero di Pasqualino con i ritratti «listati a lutto» dei suoi genitori appesi alla parete, il Caffè dell'Uszero) e aperti (la strada popolata da prostitute e strilloni), che culminerà nella scena finale sulla Torre (una sorprendente e involontaria anticipazione del noir che ha fatto la storia del cinema, *La donna che visse due volte*). Tra gli spazi chiusi particolare attenzione merita l'appartamento del commendatore dov'è rinchiusa Giuliana e che è una sorta di sacrario in ricordo della donna amata che lo ha lasciato: «[...] sul piano dello strumento [...] il ritratto, chiuso in una cornice d'argento, di una giovane donna. Sparsi qua e là sui mobili, altri ritratti della stessa donna. Appeso alla parete di fondo, un grande quadro a olio raffigurante la stessa giovane donna in abito da sposa» (p. 89). Uno spazio, insomma, quello dell'appartamento, abitato da un fantasma. Viene in mente, per contiguità d'atmosfera, *Racconto d'autunno* (1947) di Tommaso Landolfi, in cui un vecchio scontroso vive nel suo maniero nel culto della moglie morta. In *Lotta con l'angelo*, però, la vicenda non si svilupperà in direzione soprannaturale come avviene in Landolfi: se il canuto proprietario della villa landolfiana tenterà di richiamare dall'Aldilà la consorte con un rituale negromantico, il Vecchio cercherà invece di far rivivere il fantasma della donna amata attraverso un'altra giovane, Giuliana.

Tra gli spazi aperti, invece, è da segnalare la Bocca d'Arno dove viene ritrovato il cadavere di una donna che si pensa possa essere Giuliana. Per identificarlo, viene chiamato dalla polizia il fidanzato, accompagnato da Pasqualino:

La "Bocca d'Arno" squallida e triste nella sera ancora affogata dal tramonto. Le acque del fiume immote, dai riflessi metallici, tra le due rive basse. Là in fondo il mare dai capelli crespi nella brezza della sera. Lungo l'argine le casette di legno

dei pescatori, le grandi bilance sollevate sull'acqua. Il lungo fremito dei canneti. La selva di san rossore sull'opposta riva. Un paesaggio di scuola olandese, terso e lucente come una porcellana di Delft, che la nebbia del fiume appanna a poco a poco (p. 154).

Squallido e desolato, lo spazio aperto non accoglie nessun segno positivo. C'è, allora, una falsa dialettica tra spazi chiusi e aperti, perché tutti gli ambienti emanano un senso di claustrofobia.

La scena de la Bocca d'Arno ricorda il finale di *Ossessione*. Si ricorderà che nel film di Visconti i due amanti, riappacificati, verso la fine della pellicola si ritrovano all'alba sul greto del Po. Giovanna comunica a Gino di aspettare un bambino: si schiude uno spiraglio per dare inizio a una nuova vita. Accortisi di essere seguiti dalla polizia, i due salgono sulla camionetta con la quale erano arrivati sulla spiaggia. Per un sorpasso azzardato, la vettura sbanda e rotola giù dalla scarpata, e Giovanna muore sul colpo. L'accostamento di *Lotta con l'angelo* a *Ossessione* sembra pertinente. Cos'altro è infatti l'attaccamento del Vecchio a Giuliana se non una forma di "ossessione"? Una declinazione di quella *topologie de l'hantise* che dà il titolo a un saggio di Elie During<sup>17</sup>? Ma in Malaparte la citazione non è mai supina accettazione del modello. Nel capolavoro di Visconti, infatti, il greto del Po faceva da sfondo al finale tragico, qui invece la Bocca dell'Arno segna un falso finale: il cadavere non è quello di Giuliana e l'azione narrativa si rimette in movimento. Del resto, Giuliana non è l'amante "diabolica" Giovanna, colpevole di omicidio, ma è una donna pura che riuscirà a vincere l'ossessione del Vecchio.

### *Il falso realismo: Chagall*

Da un punto di vista formale, *Lotta con l'angelo* è un film falsamente realistico (come falsamente realistici sono i libri di Malaparte<sup>18</sup>), anche se non

<sup>17</sup> Elie During, *Topologie de la hantise: un remake de Vertigo*, in *Fresh Theorie*, a cura di M. Alizart-C. Kihm, Paris, Léo Scheer, 2006.

<sup>18</sup> Sul falso realismo di Malaparte si è espresso recentemente con acutezza Andrea Tarabba: «[Malaparte] Capì, e non furono in molti a capirlo, che tutto l'orrore e la crudeltà e il disastro che era stata la guerra non avevano precedenti, e che dunque dovevano essere scritti in un modo che non aveva precedenti. Così, abbandonò il realismo e fece dell'esperazione, dell'immaginazione e dell'orrore sbattuto violentemente in faccia il marchio di fabbrica dei suoi romanzi. Egli capì che esiste, di ogni fatto, una realtà per così dire oggettuale, concreta, e una realtà invece profonda, che può essere compresa e trasmessa soltanto attraverso la trasfigurazione: la guerra appartiene a questo secondo tipo di realtà, ed egli decise di affondare dentro questo orrore senza paura della morbosità e di guardare in faccia la crudeltà. [...] Si mette in un mondo stravolto e lo racconta in modo stravolto». Cfr. Andrea Tarabba, *Una letteratura di guerra eccentrica, smargiassa e radicale*, «L'Indice dei Libri del Mese», n. 11, 2017, p. 25.

presenta quelle impennate visionarie de *Il Cristo proibito*. Si è già detto a piú riprese delle venature noir che innervano la vicenda, sfumando i confini tra Bene e Male, tra ragione e follia. Che il progetto cinematografico sia difficilmente incasellabile dentro il genere realistico lo provano anche due momenti, collocati significativamente all'inizio e alla fine. Il primo introduce una nota espressionistica e sarebbe stato probabilmente l'episodio a piú alta forza espressiva. Si tratta della crisi epilettica della prostituta appena salvata dal Vecchio: «La donna, in preda a una crisi, si abbandona per terra, dibattendosi con violenza, percuotendo la nuca sul lastricato, e schiumando dalla bocca» (p. 48). E poi, in preda a una nuova crisi, la donna rifiuterà i soldi che le dà il Vecchio: «[...] la donna rimane in campo sputando verso la porta, e ridendo, gli occhi pieni di lacrime, la bocca sporca di schiuma, e di pezzetti di carta» (p. 56). Il secondo momento si colloca invece verso la fine della storia, quando il Vecchio, che ha portato Giuliana in cima alla Torre di Pisa, ha ormai perso la percezione della realtà. E la folla chiassosa di turisti nel Campo dei Miracoli diventa così protagonista di uno scenario apocalittico: «IL VECCHIO: Sono loro...bruciano in mezzo alle fiamme... nel fuoco dell'inferno...senti come urlano?...vieni a vederli...» (p. 170).

Che *Lotta con l'angelo* non sia un film realistico lo dimostra infine la scelta del modello pittorico, citato piú volte nella sceneggiatura: Chagall. Per l'inquadratura che deve ritrarre Giuliana che dà il granturco alla gallina Teresina nel cortile della casa di Pasqualino, Malaparte fornisce puntuali indicazioni:

L'inquadratura deve ricordare *Il gallo rosso* di Chagall, della collezione di Mary E. Johnston, Glendale, Ohio: il cespuglio a destra, in basso; a sinistra, Teresina; in alto disteso per terra, Pasqualino; a destra, in alto, nell'angolo, le gambe, e le mani incrociate sulle ginocchia, di Giuliana seduta, ma fuori campo dalle ginocchia in su. Occorre rendere la fotografia piatta, senza piani prospettici: la terra chiara, chiarissima, in modo da aumentare l'impressione di piatto della fotografia. (p. 67).

Oltre a provare la cura millimetrica di Malaparte nella composizione dell'inquadratura, la didascalia è interessante per capire come la citazione lavori – o meglio come dovrebbe lavorare – nel film. Se il gallo di Chagall è il simbolo del legame tra il divino e l'umano, Teresina è un elemento del bestiario creaturale di Malaparte, caratterizzato da un misto di incoscienza e innocenza. Il pennuto infatti verrà ucciso senza motivo dal Vecchio: il tema del sacrificio di un innocente, nucleo tematico di *Il Cristo proibito*, trova qui una declinazione animale<sup>19</sup>. Poco dopo ritorna la menzione di Chagall: «Pasqualino alza il viso verso Giuliana, di cui si vedono soltanto le gam-

<sup>19</sup> Per il bestiario di Malaparte si pensi all' «orrendo e meraviglioso spettacolo» delle teste di cavallo incise nella crosta di ghiaccio del lago di Ládoga di *Kaputt*. Cfr. Malaparte, *Kaputt* cit., p. 67.

be e le mani incrociate sulle ginocchia [...]. (La scena è simile a quella di *Ascoltando il gallo* di Chagall, della Collezione Adolphe Juviler, New York: Teresina occupa tutta la parte inferiore del fotogramma. Fotografia piatta, senza piani prospettici)» (p. 67)

La volontà di rendere la fotografia piatta è un modo per creare l'«effetto quadro»<sup>20</sup> e rendere meno realistico questo momento di sospensione lirica: il cortile della povera casa di Pasqualino diventa un *locus amoenus* per Giuliana: «GIULIANA: Come si sta bene qui...[...] Mi sembra d'essere a casa mia, la sera, nell'orto... un orto grande con tanti coniglie tante galline...» (p. 67). Giuliana è originaria di un paesino vicino a Udine e, nella città toscana, si sente sradicata. Solo in quel cortile, grazie a quella gallina che, chagallianamente, diventa simbolo di un mondo utopico in cui si conciliano uomini e animali, Giuliana ritrova l'armonia.

Due momenti, dunque, chagalliani<sup>21</sup> ed entrambi impiegati per rappresentare un momento lirico, in cui Giuliana vagheggia persino di tornare a casa portando con sé Pasqualino e Teresina (nomi accomunati dal diminutivo): «GIULIANA: Andrete via insieme, Pasqualino. Tu sei solo al mondo. Verrai a casa mia, con me» (p. 68).

Anche in *Kaputt* Malaparte cita Chagall. Si tratta del momento in cui il narratore visita il ghetto di Varsavia:

[...] un paesaggio dipinto da Chagall. Il cielo ebreo di Chagall, popolato di angeli ebrei, di nuvole ebrei, di cani e di cavalli ebrei, dondolanti a volo sulla città. I suonatori ebrei di violino seduti sui tetti delle case, o librati in un cielo pallido a picco sulle strade, dove i vecchi ebrei morti giacciono sul marciapiede fra i candelabri rituali accesi. Le coppie d'amanti ebrei distesi a mezz'aria sull'orlo di una nuvola verde come un prato. E sotto il cielo ebreo di Chagall, in quel paesaggio di Chagall illuminato da una tonda luna trasparente, salivano dai quartieri di Nicolina, di Socola, di Pacurari, un clamore confuso, un crepitio di mitragliatrici, i tonfi sordi delle bombe a mano<sup>22</sup>.

Tuttavia l'atmosfera onirica di Chagall viene contaminata dalla violenza della Storia. A prima vista, quindi, la presenza di Chagall nell'inferno di *Kaputt* potrebbe sorprendere, ma è nuovamente Serra a spiegare l'apparente contraddizione: «[...] Chagall, peintre que Malaparte aime et évoque souvent, sans doute parce-qu'il est si dissemblable de lui», e che viene richiama-

<sup>20</sup> Per una disamina dell'«effetto quadro» nel cinema cfr. Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>21</sup> L'unico altro riferimento pittorico presente nella sceneggiatura è quello al futurismo e a Picasso. Si tratta del momento in cui Pasqualino, con il viso triste, deve dare la notizia di una donna che ancora non si trova: «Questo primo piano del ragazzo, appoggiato alla colonna, deve ricordare le prime composizioni tipografiche futuriste, e certi quadri cubisti, come MA JOLIE di Picasso» (p. 97).

<sup>22</sup> Malaparte, *Kaputt* cit., pp. 148-149.

to proprio in un episodio «qu'on serait tenté de qualifier de “merveilleux”, s'il n'était hanté par l'épouvante»<sup>23</sup>.

Anche nella sceneggiatura di *Il Cristo proibito* si faceva riferimento a un pittore, Goya, a proposito della sequenza della processione della Croce: «I due portabandiera si mettono in moto, seguiti dai Fratelli della Misericordia, stretti in gruppo, i neri cappucci calati sul viso, le braccia conserte. (*ricordarsi di certe scene del Goya*)»<sup>24</sup>. Ancora una volta, quindi, viene richiamato un pittore non realistico, anche se di una visionarietà diversa – grottesca e beffarda quella di Goya – rispetto a quella di Chagall.

Già il riferirsi a modelli pittorici differenti è indicativo del cambiamento di toni tra i due film: in entrambi Malaparte rifiuta il piatto realismo, ma *Lotta con l'angelo* è, come vedremo, meno eversivo, meno febbrile, di *Il Cristo proibito*.

#### «Lotta con l'angelo» e «Il Cristo proibito»: tra continuità e rottura

Da un punto di vista stilistico, la sceneggiatura di *Lotta con l'angelo* appare meno letteraria rispetto a quella di *Il Cristo proibito*. È come se su di essa avesse influito l'esperienza da regista. I dialoghi sono più concisi, il linguaggio più immediato e meno artificioso, c'è un minor numero di didascalie, mentre sono più consistenti le notazioni tecniche con precise – e continue – indicazioni sui movimenti di macchina da adottare. Tra essi prevale la dialettica tra campi lunghi e primo piano o piano ravvicinato. Valgano come esempio le prescrizioni date da Malaparte per la sequenza in cui il Vecchio aiuta Giuliana a portare la cesta del bucato: «[...] l'azione dei due personaggi [...] si svolge attraverso un alterno gioco di primi piani, di piani americani, di angolazioni prospettiche, in modo da ottenere la massima compattezza visiva nell'azione e, per conseguenza, anche nel suo ritmo» (p. 85).

L'anima dello scrittore emerge però ancora nelle didascalie, come rivela la doppia aggettivazione impiegata per descrivere l'appartamento in cui viveva l'ex fidanzata del Vecchio («tendaggi sbiaditi e sdruciti, poltrone e divani dalle fodere stinte e polverose», p. 89), o ancora nel ritratto di un paesaggio al tramonto, colto in un raffinato gioco chiaroscurale: «Nel quadro nero della finestra, appare il cielo ancora intenerito dall'ultimo fuoco del tramonto, e chiome d'alberi mosse dal vento» (p. 100).

Anche da un punto di vista strettamente linguistico le due sceneggiature differiscono. In *Il Cristo proibito*, benché fosse ambientato sull'Amiata, veniva utilizzato un italiano standard mentre in *Lotta con l'angelo* viene adottato l'italiano regionale toscano alla ricerca di un maggior effetto mimetico. Viene per esempio indicata la gorgia toscana: «PASQUALINO: La replia

<sup>23</sup> Serra Malaparte cit., p. 366.

<sup>24</sup> Malaparte, *Il Cristo proibito* cit., p. 147, corsivo nel testo.



sovietia alla nota americana!». Al di là di queste divergenze, i due film, nelle intenzioni di Malaparte, dovevano essere legati, come dimostra già il titolo che mobilita per entrambi il lessico cristiano: «Cristo» e «angelo». Con però un evidente ridimensionamento di ambizioni nel passaggio dall'uno all'altro. Anche visivamente i film sarebbero stati collegati: la scena finale di *Il Cristo proibito* si svolge davanti a una torretta su una montagna e *Lotta con l'angelo* si sarebbe dovuto inaugurare nuovamente con una torre, quella Pendente.

Ma è soprattutto il tema del sacrificio, connesso all'immagine della croce, a unire le due opere. Se però nella prima la croce si impone in tutta la sua grandezza simbolica – il gioco della Croce, padre Antonio che muore su un tavolo di legno simile a una croce – nella seconda la Croce si colloca tra le pareti domestiche e diventa il crocifisso appeso al muro al quale Giuliana si aggrappa per resistere alla disperazione della prigionia. Tutto, insomma, in *Lotta con l'angelo* sembra più addomesticato. E il sacrificio stesso ha un'accezione diversa. In entrambi i film viene sacrificata una vita, quella di Padre Antonio in *Il Cristo proibito*, quella del Vecchio in *La lotta con l'angelo*, ma il sacrificio dà esiti differenti. Nel primo condanna il protagonista a un ineliminabile senso di colpa per aver ucciso (senza saperlo) un innocente, a un interrogarsi sul perché del male, con le parole che risuonano alla fine della pellicola: «Perché avete bisogno del sangue degli innocenti per salvarvi? Perché la libertà, la giustizia, non possono nascere senza il sangue degli innocenti, perché? Perché? Perché?»<sup>25</sup>; nel secondo, invece, permette il coronamento dell'amore dei due fidanzati, Giuliana e Alberto: «Primo piano di Giuliana fra le braccia di Alberto. Giuliana ha il viso inondato di lacrime, ma sorride». Una *pars destruens*, allora, *Il Cristo proibito* (Bruno condannato a un'eterna solitudine), e una *pars construens* *Lotta con l'angelo* (l'immagine di una coppia sorridente). Tuttavia, mal si addice un finale edificante e consolatorio a uno scrittore inquieto e corrosivo come Malaparte che di solito «allestisce allegorie e tragedie classiche»<sup>26</sup> e fa dell'ossimoro, in cui i contrari coesistono, la figura retorica prediletta. Non stupisce allora che Malaparte decida di non girare il secondo capitolo del suo “dittico sul sacrificio” e preferisca immergersi di nuovo nelle contraddizioni della Storia attraverso la sua attività di reporter.

THEA RIMINI

<sup>25</sup> Ivi, p. 263.

<sup>26</sup> Tarabbia, *Una letteratura di guerra...* cit., p. 25.